

Archeologia e letteratura: senso dell'antico nella narrazione italiana contemporanea

Monica Cristina Storini

È a un testo a firma femminile, edito poco prima dell'avvento del "secolo breve", che è possibile rivolgersi per comprendere come il giovane Regno d'Italia declini il proprio legame con l'antico e l'antichità, e per di più in rapporto alla nuova capitale, la cui *reconquista* era stata complessa e problematica. Nel 1885, infatti, Matilde Serao pubblica *La conquista di Roma*, un romanzo che, facendo perno sulla figura del neoeletto deputato Francesco Sangiorgio, offre all'autrice il destro per denunciare la corruzione e il clientelismo delle nascenti classi politiche. Il meridionale, proveniente da un piccolo paese della Basilicata, ha con la capitale un rapporto difficile e irrisolto che, se da una parte, sotto la suggestione dei suoi desideri di successo, trasfigura la città nell'immagine di una donna bella e promettente, disposta ad aprirgli la strada del piacere e del denaro, dall'altra la configura come uno spazio dominato dall'inutile memoria del passato, sopravvivenza archeologica di un *antico* che non ha ormai più nulla da dire al presente. Lo dimostrano, già nei primi capitoli, i brani dedicati alle passeggiate in carrozza compiute da Sangiorgio, con la guida d'un cocchiere più desideroso di guadagnare, che di sfoggiare la propria conoscenza o dichiarare l'orgoglio dell'appartenenza a una prestigiosa storia collettiva. Si veda come esempio il passaggio seguente, dedicato all'incontro del deputato con il Colosseo:

L'onorevole Sangiorgio *sentì* che doveva scendere e penetrò sotto l'arco di entrata, affondando nel terreno fangoso. Una pozza di acqua piovana, larga, con gli orli verdicci di vegetazione, era sulla soglia dell'Anfiteatro Flavio: nelle cavità delle pietre bianche sparse qua e là, nelle scanalature degli scalini, perfino nella mano di un tronco di statua, vi era dell'acqua piovana.

[...] Sì, era maestoso il Colosseo, ma la luce sporca di una giornata piovosa gli toglieva una parte della maestà, mostrandone il lato sudicio e tutto lo sgretolamento del tempo [...].

L'onorevole Sangiorgio girò coscienziosamente pel corridoio circolare, un po' scuro.

Pensava che forse era più bello di notte, il Colosseo, con la luna che dà un aspetto magico alle rovine e le fa sembrare più grandi, più meste. Aveva fatto male a venirci di giorno, adesso la prima impressione era irrimediabile: il Colosseo gli pareva una gran cosa immensa e inutile; una costruzione di gente orgogliosa e folle (SERAO: 1885, 35).

Del rapporto negativo che lega il deputato alle vestigia romane dell'antichità è segnale, sin dalle prime righe, quell'*affondare nel terreno fangoso*, presagio dell'unico modo in cui egli sa guardare al passato, come a qualcosa di sporco e corrosivo, segno di decadenza, di realtà urbana ormai inutilmente sopravvissuta a se stessa. Né sorte differente attende il Foro Traiano e le terme di Caracalla, dove Sangiorgio viene condotto «passando sotto l'arco di Tito»:

al Foro Traiano, egli [il cocchiere] allentò sempre più l'andatura del cavallo, e Sangiorgio finse di ammirare quella larghezza di campo più basso del suolo, dove fanno da tronchi d'albero le colonnette mozzate, grande camposanto di gatti morti, grande vivaio di gatte selvagge, a cui le serve pietose di via Magnanapoli e di Macel de' Corvi vengono a dare gli avanzi del loro pranzo [...].

All'uscire, il cocchiere, senza neppure più chiedergli nulla, lo portò, al piccolo passo del suo ronzino, rifacendo la via già percorsa, e, alle colossali terme di Caracalla. [...].

Le mura salivano, altissime, coperte di cespugli d'erba e di spini, con la solidità che sfida i secoli. Nel mezzo degli stanzoni vastissimi, il suolo aveva ceduto, era diventato concavo, come quello di una vasca, e vi si accoglieva un pantanello di acqua nerastra. Nel fondo della sala dei giuochi e della ricreazione, era una statua seduta, decapitata, una statua di donna pudicamente velata: Igea, forse. Sul lamentevole cielo di novembre si disegnava un altissimo pezzo di muro sgretolato, uno scoglio irto, a picco, che pareva salisse su, su, nella regione delle nubi. Laggiù, nella campagna, restava ancora ritto, elegante, piccolino, un tempio rotondo: a Venere, forse.

L'onorevole Sangiorgio, in quell'ampiezza di ambiente, provava un malessere, aveva un freddo per le ossa, si sentiva piccolo, meschino, e tutto questo lo mortificava, lo umiliava, lo faceva soffrire (SERAO: 1885, 34; 37-38).

La grandezza del passato è insopportabile, perché schiaccia l'“uomo moderno” sulla meschinità del presente – anche quando lo si trasfigura in orgoglio dell'appartenenza – o meglio su un presente che ha bisogno della sua storia, che guarda al suo cammino dall'inizio di un percorso che si sa – o si avverte – complicato e disagiabile. Certamente tutto ciò rappresenta anche una forma attraverso la quale i ceti intellettuali esprimono la disillusione seguita al completamento del processo risorgimentale, alla triste constatazione che la “nuova Italia” era ben lungi non solo dall'essere la migliore delle società possibili, ma anche, soltanto, il miglior esito possibile di una lotta in cui i giovani delle classi più colte e benestanti – provenienti da ogni parte della Penisola – si erano spesi strenuamente, pagando un tributo d'energie e di sangue non irrilevante. È questo il presente di cui si vorrebbe essere fieri, ma che in realtà è schiacciato, da una parte, sulla delusione morale ed etica e, dall'altra, sull'impraticabile comparazione con una Storia pregressa che non si è riusciti neanche lontanamente a emulare.

In Sangiorgio tutto ciò si trasforma in disagio fisico, in un *malesere*, che è segno sul corpo dell'impossibilità di appartenere a uno spazio connotato, anch'esso divenuto a sua volta corpo potente, che schiaccia in basso, *umilia*, atterra. L'unica difesa diviene, allora, ridurre quel corpo a salma, fingere l'apprezzamento, ma in realtà disprezzare le tracce dell'antica maestosità, negandole persino la possibilità di trasformarsi narrativamente in paesaggio. Mi sembra eloquente metafora di tutto ciò l'incapacità dell'onorevole *a vedere* alcune rovine del passato, una sorta di cecità fisica e intellettuale, a cui lo condanna proprio la continuità e la frequenza degli scavi archeologici: «Egli non potette vedere né la rude facciata del Campidoglio, né l'arco di Settimio Severo, né la Greco-tasi, né il tempio della Pace; né tutto il grande Foro Romano: si scavava continuamente da quelle parti: non si poteva passare, né andare sul Colle Palatino. Così spiegava il cocchiere» (SERAO: 1885, 34-35). E quando quest'ultimo gli offre «di condurlo sulla Via Appia antica»:

«No,» disse risolutamente [...]. «Andiamo in città».

Rientrando in Roma, s'abbrividiva. S'imbruniva quella molle giornata di autunno, e a lui pareva di averne addosso tutto l'umidore filtrante, tutto il colore biancastro e sporco, tutto il sottile strato di fango: e parevagli anche di portare in sé tutta la mestizia, tutta la solitudine, tutta la tetraggine di quelle rovine, piccole o grandi, meschine o immani, tutta la vuotaggine, l'indifferentismo di quelle chiese inutili, di quei grandi

santi di pietra, che sembravano figure ieratiche senza viscere, di quegli altari, glaciali, di marmi preziosi.

Che gli facevano a lui tutte le memorie del passato, tutti quei ricordi ingombranti? Chi se ne curava del passato? Egli apparteneva al presente (SERAO: 1885, 38-39).

Il passaggio mi sembra ben sintetizzare quanto siamo venuti fin qui dicendo. Tornano l'umidità, la sporcizia, la tetraggine e il fango a connotare l'antico che, declassato a rovina, diviene simbolo in negativo di un passato ridotto a *ricordo ingombrante*, dal quale esalano soltanto mestizia, solitudine, vuotaggine e indifferenzismo, sentimenti banditi dalla positività di una società che guarda al successo, alla ricchezza e al potere.

Non troppo dissimile da quanto siamo venuti dicendo è l'immagine che l'antichità romana proietta all'interno di un'altra opera, che possiamo accostare al romanzo di Serao, anche in virtù della prossimità temporale: poco meno di un ventennio separano, infatti, *La conquista di Roma*, dal capolavoro di Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, edito nel 1904.

Al protagonista del romanzo Roma appare, innanzi tutto, come un suggestivo paesaggio di memorie e di antichità, che si distende ai suoi occhi grazie alla "spaziosa veduta" offerta dalla finestra della camera presa in affitto a casa Paleari:

Si vedeva in fondo in fondo Monte Mario, Ponte Margherita e tutto il nuovo quartiere dei Prati fino a Castel Sant'Angelo; si dominava il vecchio ponte di Ripetta e il nuovo che vi si costruiva accanto; più là il ponte Umberto e tutte le vecchie case di Tordinona che seguivano la voluta ampia del fiume; in fondo, da quest'altra parte, si scorgevano le verdi alture del Gianicolo, col fontanone di San Pietro in Montorio e la statua equestre di Garibaldi (PIRANDELLO: 1980, 135-136).

Si tratta, come ben si vede, di un *vecchio* percepito sullo *sfondo*, rispetto ad un proscenio dove a dominare è il *quartiere nuovo*. Fra le due realtà non sussiste al momento alcuna fusione, quanto piuttosto una giustapposizione che le rende entrambe percepibili, unità discrete con evidente soluzione di continuità. Non sappiamo *dove* si collochi il protagonista, idealmente e simbolicamente: se *dentro* le vestigia e le memorie del passato – e dunque, *fuori* dalla moderna speculazione edilizia – oppure viceversa. Non è chiaro, in altri termini, come egli viva lo spazio d'elezione nel quale tenta di trovare un'altra e più conve-

niente identità. Ma forse il problema è proprio questo: decidere se per il soggetto lo spazio che lo circonda sia effettivamente un luogo storico, identitario, relazionale o un *non-luogo*, definitivamente condannato al presente di esistenze in transito, senza passato e senza futuro (AUGÉ: 1992; trad. it. 1993; AUGÉ: 1997; trad. it. 1999) – come egli stesso finirà per essere – vorrebbe dire delineare in un modo o nell'altro la propria, oggettiva forma identitaria. Adriano Meis non può farlo, non può innamorarsi, sposarsi, denunciare il furto subito perché non esiste e, dunque, non ha – né può avere – alcuna identità.

Certa è, al contrario, la posizione di un altro personaggio, quell'Anselmo Paleari, presso la cui casa il fu Mattia Pascal, *alias* Adriano Meis, ha trovato il suo rifugio romano. La Roma antica è per lui ormai definitivamente defunta e da gran tempo, ed

è vano, creda, ogni sforzo per farla rivivere. Chiusa nel sogno del suo maestoso passato, non ne vuol più sapere di questa vita meschina che si ostina a formicolarle intorno. Quando una città ha avuto una vita come quella di Roma, con caratteri così spiccati e particolari, non può diventare una città moderna, cioè una città come un'altra. Roma giace là, col suo gran cuore frantumato, a le spalle del Campidoglio. Son forse di Roma queste nuove case? (PIRANDELLO: 1980, 145).

Lo sguardo nostalgico di Paleari rivela che ormai il connubio fra passato e presente non è più possibile, che la vita febbrile della modernità non riesce a integrarsi con la memoria e il simbolo della sua storia: *le volta le spalle*, riducendola a reperto destinato allo studio di chi ne abbia interesse. E anche se solamente l'insieme di tali vestigia merita il nome di Roma, è evidente che quest'ultima è ormai ridotta a un cadavere che *giace là*, senza vita, come un corpo sul tavolo del notomista. Ben lo riassume un altro personaggio del romanzo pirandelliano, la spagnola Pepita, proprio uno di quei soggetti che, secondo Paleari, è giunto nella città eterna d'«ogni paese [...] a scuotervi la cenere del [...] sigaro» (PIRANDELLO: 1980, 145). Mentre attende con Adriano Meis l'arrivo di un connazionale, ella inizia un

aggressivo discorso in cui subito dopo si lanciò contro l'Italia e più contro Roma così gonfia di sé per il suo passato.

Mi disse, tra l'altro, che anche loro, in Ispagna, avevano *tambien* un Colosseo come il nostro, della stessa antichità; ma non se ne curavano né punto né poco:

— *Piedra muerta!* (PIRANDELLO: 1980, 217)

Pochi dubbi sulla definitiva condanna del passato e sull'inutilità delle vestigia antiche: la moderna Pepita rifiuta l'antichità, come qualcosa da cui esala l'odore della morte, ridotta ormai soltanto a testimonianza della sopravvivenza di un orgoglio che non ha più alcuna ragione d'essere. La propria identità nazionale si contrappone a quella degli abitanti che la ospitano come "più evoluta", "meno arrogante", in fondo più democratica, proprio perché capace di superare e annullare il prestigio antiquato della propria "storia".

L'antico è dunque un reperto – archeologia per studiosi e specialisti – ingombrante lasciato di cui è bene liberarsi. La sua figura sembra raccogliere e far propri sia la denuncia spietata di un presente alienante e di un'urbanizzazione assassina – che era già stato tema portante di tanta narrativa scapigliata (ROSA: 1997) e di tanto romanzo sociale degli anni precedenti¹ – ma anche il fallimento di quello scenario ricco e fastoso che solo pochi anni prima forniva le quinte cariche di un passato glorioso e di una bellezza ineffabile alle vicende, anche drammatiche, dei romanzi sentimentali.

Non compare quasi più, per esempio, quella Roma tanto cara all'Andrea Sperelli del *Piacere dannunziano* (1889), che diviene ben presto cornice partecipe e omologa della passione che lega il protagonista alle sue amanti, senza alcun dubbio *luogo*, spazio *storico*, che acquista dal suo passato – e soprattutto da un passato ben preciso e identificabile – il senso più profondo. È tale passato, anzi, che lo rende significativo per il protagonista e per la vicenda, che lo trasformano in simbolo di un gusto e di un'opulenza che promana dall'antico sistema di poteri, di legami e di rapporti di cui quell'architettura civile e religiosa è figura.

È inoltre *segno* non soltanto di *una* storia, ma della Storia che sola, secondo Sperelli, vale la pena di trasformare in tradizione, di vivificare nuovamente attraverso il riconoscimento delle comuni radici. Quella Roma è, dunque, uno spazio *identitario*, in cui il protagonista può riconoscersi e ritrovare il valore di una comunanza, operare un'elezione culturale individuale, all'interno dei molteplici, possibili attraversamenti, delineando la propria, specifica soggettività, che è frutto, tuttavia, almeno in parte, di un'esperienza, di un vissuto e di una memoria collettivi. Infine, si tratta di un *luogo* perché è *relazionale*: al suo interno

¹ Cfr., a tale proposito, la produzione di Paolo Vallera, ma anche quella di Emilia Ferretti Viola (*alias* Emma) o di Bruno Sperani (*pseud.* di Beatrice Speraz).

si celebrano incontri, subito trasformati in *idilli*, in cui, cioè, le vite e i destini si modificano nella – e attraverso la – relazione. Gli amori di Sperelli non potrebbero che svolgersi in tale scenografia, fondale da cui traggono alimento e che, a loro volta, alimentano, incidendo sui marmi un'altra vicenda, un'altra *storia*, più moderna, ma non certo meno appariscente: l'incontro fra due vite, costruito come un'opera d'arte, capolavoro umano all'interno di altri capolavori del passato.

Ma non è questo il ruolo principale che l'antico è destinato a rivestire nella narrativa a venire. Come abbiamo visto, già nella descrizione del *Fu Mattia Pascal* esso comincia a ricusare l'immagine letteraria di bellezza e di avvenenza, di testimonianza e di memoria che l'aveva caratterizzato nei secoli precedenti e lentamente deciderà di sbarrare l'ingresso nei suoi prestigiosi siti alle storie che autori e autrici vengono scrivendo, "despazializzandosi" fino a perdere ogni identità storica e ideologica. Aveva detto Anselmo Paleari della nuova capitale del regno che essa non sarebbe potuta divenire «una città come un'altra», cioè una città con un'identità precisa, con una storia soggettiva, come gli individui che la abitano e che da essa, in parte, derivano i propri destini. Le case nuove – quelle che stavano allora nascendo alle spalle delle gloriose vestigia del passato – non le appartengono e quindi la città le ignora, divenendo una realtà indifferente e, soprattutto, riciclata e riciclabile, l'immagine di un fallimento storico, oltre che politico, la cui asetticità e distanza dagli umani accadimenti l'avvia verso quel processo di perdita e di mancanza che così larga parte avrà nella narrativa contemporanea, spesso attardata a descrivere abitanti *terribilmente* disperati, *terribilmente* devianti dalla presunta "normalità". Quel «portacenere», nel quale «siamo venuti» a scuotere «la cenere del nostro sigaro» – come afferma ancora Anselmo Paleari – e che raccoglie gli scarti di identità diverse, perché geograficamente provenienti da luoghi dissimili, sembra quasi presagire una Roma delle differenze, nella quale i viaggiatori di «ogni paese», verranno a gettare gli avanzi di un piacere effimero e insoddisfacente: perché dove non ci si può fermare, non ci si può identificare, non si possono tracciare leggi e regole riconoscibili e condivisibili – pronte, magari, ad essere trasgredite – non ci può essere neppure felicità alcuna, neanche nella memoria orgogliosa e trionfante di glorie passate.

È tale rapporto con l'antico che ci sembra declini prevalentemente la narrativa italiana contemporanea, una narrativa che si mostra quasi spaventata da ciò che rovine e ruderi ricordano e testimoniano e che

può ritrovare un legame con il passato solo se *prima* ha recuperato il proprio luogo “naturale”. Ci vorrà, probabilmente, l’esperienza devastante di due guerre e il tentativo di riformare un’idea di cultura che faccia i conti con l’orrore della violenza, che pure dall’esaltazione di quella tradizione, dalla fede nella sua gloria e nella sua potenza, era germinata. Forse non è un caso che proprio in quegli anni sia un poeta, Giuseppe Ungaretti, a riscoprire il paesaggio romano, quello aprico e ubertoso della campagna in *Sentimento del tempo* (1943), o quello barocco, incontenibile e deflagrante oltre gli spazi dell’armonia e della forma, così ben descritto in *Interpretazione di Roma*, del 1954. È da tale posizionamento che si può ritrovare un dialogo con l’antico:

Quando, capito il Barocco, Roma incominciò a diventarmi familiare, fu mediante l’avvicinarsi delle stagioni che incominciò a farmisi più vicina. Non era più, tratta dalla città dissepolta, la violenza d’una Venere ellenistica mutila riposta sul piedistallo in mezzo a una casuale fioritura di margherite, rosolacci e fiordalisi. Non era più nemmeno un’immaginaria violenza notturna resa più melodrammatica persino del reale da un Piranesi, era la naturale violenza delle stagioni che vedevo sposare le ore della città [...]. Il travertino è a Roma polpa delle stagioni, le incarna, le veste, le nuda, e l’autunno è la sua stagione più felice, quando si impregna d’oro e d’angoscia (UNGARETTI: 1974, 609).

Non è certo un’immagine rassicurante quella che ne emerge: è, al contrario, l’icona di un antico che fa i conti, anche storicamente e artisticamente, con la *violenza*, che quella violenza ingloba e cerca di assimilare e dissimulare, che nella migliore e nella più confacente delle sue stagioni – l’autunno – genera *angoscia*. È un antico, tuttavia, che può ancora entrare a far parte dell’identità soggettiva quando venga rigenerato dalla natura, che quella *violenza* assimila alla propria, trasformandola in carne, *polpa* attraverso cui la città è corpo che vive nell’avvicinarsi del tempo.

Non ci vorrà molto perché la confusione tra corpo di carne e corpo di pietra divenga assoluta e le temporalità in cui essi si manifestano divengano *trances* giustapposte, prive d’ogni memoria e d’ogni passato che le collochi in un *continuum* storico. Sarà necessario che deflagrino definitivamente il senso della Storia, la fiducia in un’eziologia – quand’anche laica e razionale – che la informi e la certezza in una verità oggettiva trasmissibile. Insomma: ci vorrà il Postmoderno, la proclamazione della fine della storia, della crisi del modello moderno

storico unitario, lineare e progressivo basato sul valore rivoluzionario del 'nuovo' (JANSEN: 2002).

L'opera che, a mio modo di vedere, meglio esprime tutto ciò all'interno della letteratura italiana a noi più prossima, è senz'altro *Un giorno perfetto*, romanzo del 2005 di Melania G. Mazzucco, che si apre su questo scenario:

Roma si addormenta lentamente, sprofondando nel torpore della notte. In lontananza echeggia una sirena. Gli ultimi autobus, vuoti e illuminati, sfrecciano sull'asfalto umido, e nell'edicola un uomo intabarrato in un giaccone sistema una pila di giornali. Davanti al Viminale alcuni operai del gas, arancioni nei giubbotti fosforescenti, aggiustano un tubo. Hanno acceso un fanale che squarcia la condensa, fantomatico e accecante. Ogni tanto sibila la fiamma ossidrica, sprizzando fasci di scintille. La volante della polizia, con la sirena che ulula, risale via Cavour, costeggia la basilica e i fagotti che dormono sulle panchine, svolta a destra e imbocca via Carlo Alberto.

Il lampeggiante proietta un'ombra azzurra su due neri o maghrebini o indiani che affrettano il passo e vengono graziati dallo schermo di un furgone. La strada è larga, i numeri civici non si leggono nella penombra gialla dei lampioni. Gli agenti superano macchine in doppia fila davanti ai cassonetti e uno sguattero che trascina in strada due sacchi neri con rifiuti di un ristorante. Sbucano in piazza Vittorio senza avere individuato il 17. Costeggiano i portici, dal giardino proviene l'eco di un alterco e un risuonare di cocci. Riprendono via Carlo Alberto in senso inverso. I palazzi sono alti, incombenti, le strade dritte come un'anomalia. In fondo alla via, la cuspide piramidale del campanile di Santa Maria Maggiore sembra un'ospite di un'altra epoca. Negozi di abbigliamento cinesi e di bigiotteria da quattro soldi, una parrucchiera nigeriana specializzata in acconciature afro, phone center per chiamare il Pakistan e le Filippine a poco prezzo, la botteguccia antiquata di un barbiere, sopravvissute ai mutamenti del rione, hotel a due e tre stelle per turisti senza pretese (MAZZUCCO: 2005, 11).

Nell'*incipit* del romanzo, l'autrice descrive una città avvolta nel buio, ma popolata di presenze che colorano le tenebre; indumenti da lavoro che trasformano e sfigurano i corpi; esseri umani ridotti a «fagotti»; strade in cui scompare l'individualità dei numeri civici, indecifrabili e irriconoscibili; una volante che sembra consistere quasi unicamente nel faro psichedelico che emette una luce blu; botteghe etniche, così numerose e frequenti da far sembrare le antiche costruzioni delle «ospiti» momentanee, come accade per la chiesa di Santa Maria Mag-

giore: così Roma si presenta alla polizia che sta per scoprire, proprio in un appartamento di Piazza Vittorio, la conclusione di un dramma familiare, in cui il geloso, violento ma “innamorato” e “affettuoso” padre Antonio Buonocore ha ucciso il figlio più piccolo e ferito gravemente la figlia Valentina per vendetta contro la moglie Emma che lo ha lasciato. L’ambiente è certo rappresentato con delle costanti (palazzi, chiesa, attività, abitanti) che sarebbero facilmente ravvisabili in altre, precedenti descrizioni di città, ma tali elementi si ordinano ora lungo le coordinate di una netta contrapposizione fra consunzione dell’antico e sfida del nuovo: i palazzi e le strade sono minacciose, Santa Maria Maggiore ospite eslege, le botteghe artigianali definitivamente antiquate, in una realtà contraddistinta dalla commistione delle etnie e dal degrado. Piazza Vittorio è divenuta, all’altezza cronologica del romanzo e nella percezione della voce narrante, un *non-luogo* di identità sospese, spazio che contiene il nuovo e l’antico, in cui il nuovo ha trasformato l’antico rendendolo sinistro e insidiandone la consistenza fino a sommergerlo.

Questi rapidi cenni non vogliono, naturalmente, essere la prova definitiva di come la letteratura italiana abbia tradotto in simbolico, nel corso del Novecento, il nuovo senso dell’antico che il sistema culturale – in profondo cambiamento – stava tentando di elaborare. Ben più numerose e circostanziate dovrebbero essere le testimonianze e, soprattutto, diversamente e più opportunamente contestualizzate di quanto lo spazio qui a disposizione non ci consenta di fare. Vorrei tuttavia, limitatamente agli esempi proposti, porre una questione: se queste sono le immagini e i significati di cui, a livello di contenuto, l’antico viene investito, cosa capita allo spazio testuale che lo ospita? Possiamo notare qualche specificità o mutamento significativo?

Credo si possa rispondere al quesito creando un parallelismo fra raffigurazione dell’antico e forme dell’intertestualità. Come è noto, tale pratica – da sempre strumento e prassi della letteratura – viene fatta propria in maniera consapevole ed esibita all’interno del fare letterario proprio con il Postmoderno. E se il padre del Postmodernismo letterario italiano – Umberto Eco – può affermare che i libri parlano solo di libri, Andrea Bernardelli può individuare nell’intertestualità «uno dei principali dispositivi formali utilizzati dalla letteratura postmoderna» (BERNARDELLI: 2013, 23). E aggiunge:

Il frequente impiego nella letteratura postmoderna di allusioni, citazioni e riferimenti ad altri testi appartenenti in senso esteso alla tradizione

culturale permette di innescare nel lettore la sensazione della presenza di uno scarto ironico tra i testi evocati. Tuttavia, ogni ripresa di un testo tra virgolette non è così innocente come può sembrare a una prima lettura. Il testo postmoderno, infatti, cita facendo allusione continuamente a una duplicità o ambiguità che, dall'interno del testo letterario, si rispecchia e si riversa sul sistema dei valori propri di un'intera cultura. L'efficacia "politica" dell'intertestualità postmoderna consiste nella messa in discussione e nella relativa sovversione di quei principi ideologici che senza alcuna forma di problematizzazione ironica o citatoria non sarebbe stato possibile rendere evidenti come fondamenti impliciti di una cultura (BERNARDELLI: 2013, 24).

Credo che un discorso in parte analogo possa essere fatto sulle implicazioni che la modalità di collegamento fra immagine dell'antico e racconto moderno innesca oggi all'interno della narrazione italiana contemporanea: posizionando il presente ad un livello critico – e talvolta ironico – la scrittura rovescia sul lettore la consapevolezza di una frattura irreversibile rispetto alla concezione classica di antico, di passato e di memoria, riducendo ogni *figura* a nominazione citatoria, non più fruibile con il grado di innocenza e di ingenuità che la tradizione dava per scontato, come se fossero costantemente presenti delle virgolette a indicare l'estraneità del discorso, la non paternità e il rifiuto di ogni possibile assunzione di responsabilità con quanto, pure, è lasciato inevitabile del tempo. Se tale genitorialità non viene rivendicata, quel rapporto riduce tutto a corpo morto, cadavere inerte, appannaggio dell'archeologia, certamente esibito, e pur tuttavia elemento inattivo di un paesaggio che fatica a trovare la voce in grado di comprenderlo. Il testo si ribella così al senso, rigettandolo sul pubblico, perché produca la propria, specifica narrazione.

Riferimenti bibliografici

- AUGÉ MARC (1992), *Non-lieux*, Paris, Seuil, trad. it. D. Rolland (1993), *Nonluoghi: introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthère.
- AUGÉ MARC (1997), *L'impossible voyage: le tourisme et ses images*, Paris, Rivages; trad. it. A. Salsano (1999), *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BERNARDELLI ANDREA (2013), *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci.
- JANSEN MONICA (2002), *Il dibattito sul Postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, VIII ed., Firenze, Franco Cesati.
- MAZZUCCO G. MELANIA (2005), *Un giorno perfetto*, Milano, Rizzoli.

PIRANDELLO LUIGI (1980), *Il fu Mattia Pascal* (1904), Milano, Mondadori.

ROSA GIOVANNI (1997), *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza.

SERAO MATILDE (1885), *La conquista di Roma*, Firenze, Barbera.

UNGARETTI GIUSEPPE (1974), *Interpretazione di Roma* (1954), in ID., *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono-L. Rebay, Milano, Mondadori.